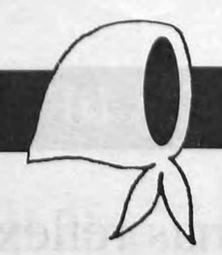


ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

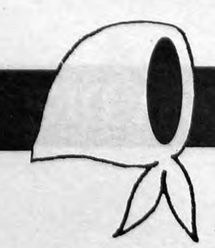
I Seminario de Análisis Crítico de la Realidad Argentina 1984 -1999



LITA STANTIC

"Algunas reflexiones sobre el cine político y testimonial argentino de los últimos 30 años"

Página/12



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

"Algunas reflexiones y testimonial argentino

LITA ST

Me voy a referir al cine, vinculado fundamentalmente con la realidad argentina y con la política, en estos últimos treinta años. Quiero destacar en este seminario cómo el cine estuvo ligado a momentos de esperanza, a momentos de decepción, a momentos de angustia y desasosiego, como los que se viven ahora por la situación social que estamos padeciendo.

Voy a mencionar algunas películas, posiblemente me olvidaré de muchas, porque mi intención no es hacer una cronología, sino exponer ante ustedes mi visión personal de este período, surgida de mi propia experiencia porque hace treinta años que estoy conectada con el cine, y en ocasiones he vivido algunos acontecimientos y he presenciado hechos que, de alguna manera, hicieron la historia de nuestro cine.

Comenzaré por el final. Es decir, voy a iniciar la exposición hablando de este momento del cine argentino, e iré hacia atrás hasta finales de la década del '60.

Evidentemente la década menemista fue una época en que se dio el fenómeno de la globalización y el fenómeno de la dificultad de una expresión propia dentro de nuestro cine. Las producciones norteamericanas coparon no sólo las pantallas del cine local sino las de televisión, en una proporción desmedida en relación con la producción nacional.

Sin embargo, en el año '94 se sancionó la ley 24.377 que le dio mucho dinero al Instituto y hubiéramos podido esperar la realización de películas significativas en estos últimos años. La realidad es que no se filmaron, salvo casos aislados, películas que de alguna manera reflejaran un poco nuestra identidad, nuestra manera de ser, nuestra historia.

En estos dos últimos años se produce uno de los fenómenos más interesantes de la historia de nuestro cine: aparecen dos películas. Una de ellas es **Pizza, birra, faso** de Caetano y Stagnaro, que se estrenó en 1998, y la otra **Mundo grúa,** de Pablo Trapero, que se estrenó en 1999.

Si de alguna manera quisiéramos encontrar el reflejo de este momento histórico, de esta realidad a la que nos condujeron estos 10 años de menemismo, creo que ni en la literatura ni en otra expresión artística hallaríamos algo similar a lo que es **Pizza, birra y faso** y a lo que es **Mundo grúa** para que nuestros descendientes sepan cuáles eran los problemas del fin del milenio en la Argentina.

Y estas películas se producen desde la dificultad económica. Mientras que a mediados de esta década el dinero que se da a directores y a productores alcanza cifras bastante altas históricamente, aparece un grupo grande de jóvenes que filman historias en 16 mm.

Estas películas, la mayoría de las veces, no llegan a tener difusión en salas comerciales y poseen una característica común: prácticamente se producen desde la nada, a pesar de que todos sabemos que el cine es un arte muy caro.

Pizza, birra, faso y **Mundo grúa**, filmadas en 16 mm, pudieron ampliarse a 35 mm y explotarse comercialmente.

Pizza, birra, faso se financia con un premio ganado en un concurso para telefilms del Instituto Nacional de Cinematografía, con una suma de dinero que para el cine argentino es muy baja: 185.000 dólares. **Mundo grúa** se comienza a filmar con 5000 dólares del Fondo de las Artes, y 20.000 dólares de una fundación holandesa, la Hubert Bals Fund. Mientras que el promedio de costo de una película argentina es de 1.200.000 dólares y hay películas en las que se gastan 2 o 3 millones, este grupo inventa un tipo de cine en el que los actores y los técnicos, muchos de ellos muy jóvenes, trabajan sin remuneración de ningún tipo, confiando en que la película llegue a estrenarse en el futuro y logre un subsidio del Estado, con el cual podrán cobrar por su trabajo.

Y son películas, que una vez pagadas las deudas contraídas, tendrán un costo definitivo de alrededor de 500.000 dólares. Es un cine económicamente más compatible con un país como el nuestro. Otro aspecto muy interesante de estas películas es que están conectadas directamente con el documental, desde la escasez de recursos. Por ejemplo, si se va a filmar una escena con los protagonistas en la Fiesta del Gaucho, el director y los técnicos, el pequeño grupo de técnicos que hace esta película, desarrolla la escena en el mismo lugar donde suceden los hechos. Filmando documentalmente lo que es la Fiesta del Gaucho y en simultáneo la situación de ficción, mientras que en una película convencional se reproduciría la Fiesta del Gaucho, con un alto costo de producción.

Si los chicos de **Pizza, birra, faso** tienen que filmar una carrera de autos en la calle, salen a la calle y se meten entre los autos que ya están allí.

En el cine de ficción sale carísimo reproducir esas escenas.

"La década menemista fue una época en que se dio el fenómeno de la globalización y el fenómeno de la dificultad de una expresión propia dentro de nuestro cine. Las producciones norteamericanas coparon no sólo las pantallas del cine local sino las de televisión."

Estos jóvenes filman totalmente una historia de ficción en escenarios reales y esta actitud los conecta con el documental. Y esto es muy interesante porque hay una tradición, en la Argentina, muy fuerte, del documental, fundamentalmente a partir de la Escuela de Cine de Santa Fe, de la Universidad del Litoral. Hay dos películas, un cortometraje y un largometraje muy importantes, a fines de los cincuenta y principios de los sesenta que son **Tire Dié** (1956) y **Los Inundados** (1962) , de Fernando Birri, y a partir de ahí surge, paralelamente a la ficción, un cine documental con obras muy interesantes.

Quiero mencionar aquí un documental reciente grabado en video y muy emparentado con la tónica de **Pizza**... y **Mundo grúa**. Se trata de **Dársena Sur** de Pablo Reyero. Es cine testimonial y da cuenta de nuestra realidad. Existe una realidad muy potente aquí representada, que no aparece en la televisión. También se hizo con escasos recursos económicos.

De repente es como si al final del menemismo se diera en el cine la posibilidad de crear con nada. Y esto relaciona a este nuevo cine con el cine político que se hacía a fines de los sesenta.

"Algunas reflexiones sobre el cine político y testimonial argentino de los últimos 30 años"

LITA STANTIC

Me voy a referir al cine, vinculado fundamentalmente con la realidad argentina y con la política, en estos últimos treinta años. Quiero destacar en este seminario cómo el cine estuvo ligado a momentos de esperanza, a momentos de decepción, a momentos de angustia y desasosiego, como los que se viven ahora por la situación social que estamos padeciendo.

Voy a mencionar algunas películas, posiblemente me olvidaré de muchas, porque mi intención no es hacer una cronología, sino exponer ante ustedes mi visión personal de este período, surgida de mi propia experiencia porque hace treinta años que estoy conectada con el cine, y en ocasiones he vivido algunos acontecimientos y he presenciado hechos que, de alguna manera, hicieron la historia de nuestro cine.

Comenzaré por el final. Es decir, voy a iniciar la exposición hablando de este momento del cine argentino, e iré hacia atrás hasta finales de la década del '60.

Evidentemente la década menemista fue una época en que se dio el fenómeno de la globalización y el fenómeno de la dificultad de una expresión propia dentro de nuestro cine. Las producciones norteamericanas coparon no sólo las pantallas del cine local sino las de televisión, en una proporción desmedida en relación con la producción nacional.

Sin embargo, en el año '94 se sancionó la ley 24.377 que le dio mucho dinero al Instituto y hubiéramos podido esperar la realización de películas significativas en estos últimos años. La realidad es que no se filmaron, salvo casos aislados, películas que de alguna manera reflejaran un poco nuestra identidad, nuestra manera de ser, nuestra historia.

En estos dos últimos años se produce uno de los fenómenos más interesantes de la historia de nuestro cine: aparecen dos películas. Una de ellas es **Pizza, birra, faso** de Caetano y Stagnaro, que se estrenó en 1998, y la otra **Mundo grúa**, de Pablo Trapero, que se estrenó en 1999.

Si de alguna manera quisiéramos encontrar el reflejo de este momento histórico, de esta realidad a la que nos condujeron estos 10 años de menemismo, creo que ni en la literatura ni en otra expresión artística hallaríamos algo similar a lo que es **Pizza, birra y faso** y a lo que es **Mundo grúa** para que nuestros descendientes sepan cuáles eran los problemas del fin del milenio en la Argentina.

Y estas películas se producen desde la dificultad económica. Mientras que a mediados de esta década el dinero que se da a directores y a productores alcanza cifras bastante altas históricamente, aparece un grupo grande de jóvenes que filman historias en 16 mm.

Estas películas, la mayoría de las veces, no llegan a tener difusión en salas comerciales y poseen una característica común: prácticamente se producen desde la nada, a pesar de que todos sabemos que el cine es un arte muy caro.

Pizza, birra, faso y **Mundo grúa**, filmadas en 16 mm, pudieron ampliarse a 35 mm y explotarse comercialmente.

Pizza, birra, faso se financia con un premio ganado en un concurso para telefilms del Instituto Nacional de Cinematografía, con una suma de dinero que para el cine argentino es muy baja: 185.000 dólares. **Mundo grúa** se comienza a filmar con 5000 dólares del Fondo de las Artes, y 20.000 dólares de una fundación holandesa, la Hubert Bals Fund. Mientras que el promedio de costo de una película argentina es de 1.200.000 dólares y hay películas en las que se gastan 2 o 3 millones, este grupo inventa un tipo de cine en el que los actores y los técnicos, muchos de ellos muy jóvenes, trabajan sin remuneración de ningún tipo, confiando en que la película llegue a estrenarse en el futuro y logre un subsidio del Estado, con el cual podrán cobrar por su trabajo.

Y son películas, que una vez pagadas las deudas contraídas, tendrán un costo definitivo de alrededor de 500.000 dólares. Es un cine económicamente más compatible con un país como el nuestro. Otro aspecto muy interesante de estas películas es que están conectadas directamente con el documental, desde la escasez de recursos. Por ejemplo, si se va a filmar una escena con los protagonistas en la Fiesta del Gaucho, el director y los técnicos, el pequeño grupo de técnicos que hace esta película, desarrolla la escena en el mismo lugar donde suceden los hechos. Filmando documentalmente lo que es la Fiesta del Gaucho y en simultáneo la situación de ficción, mientras que en una película convencional se reproduciría la Fiesta del Gaucho, con un alto costo de producción.

Si los chicos de **Pizza, birra, faso** tienen que filmar una carrera de autos en la calle, salen a la calle y se meten entre los autos que ya están allí.

En el cine de ficción sale carísimo reproducir esas escenas.

> *"La década menemista fue una época en que se dio el fenómeno de la globalización y el fenómeno de la dificultad de una expresión propia dentro de nuestro cine. Las producciones norteamericanas coparon no sólo las pantallas del cine local sino las de televisión."*

Estos jóvenes filman totalmente una historia de ficción en escenarios reales y esta actitud los conecta con el documental. Y esto es muy interesante porque hay una tradición, en la Argentina, muy fuerte, del documental, fundamentalmente a partir de la Escuela de Cine de Santa Fe, de la Universidad del Litoral. Hay dos películas, un cortometraje y un largometraje muy importantes, a fines de los cincuenta y principios de los sesenta que son **Tire Dié** (1956) y **Los Inundados** (1962) , de Fernando Birri, y a partir de ahí surge, paralelamente a la ficción, un cine documental con obras muy interesantes.

Quiero mencionar aquí un documental reciente grabado en video y muy emparentado con la tónica de **Pizza**... y **Mundo grúa**. Se trata de **Dársena Sur** de Pablo Reyero. Es cine testimonial y da cuenta de nuestra realidad. Existe una realidad muy potente aquí representada, que no aparece en la televisión. También se hizo con escasos recursos económicos.

De repente es como si al final del menemismo se diera en el cine la posibilidad de crear con nada. Y esto relaciona a este nuevo cine con el cine político que se hacía a fines de los sesenta.



En el año '68 se da en el Festival de Pesaro una película que se llamó **La hora de los hornos**, que dirigieron Pino Solanas y Octavio Getino.

La hora de los hornos se filmó durante tres años. **Mundo grúa** y **Pizza, birra, faso** fueron películas que también se filmaron durante un largo período de tiempo, porque son películas que se hacen en los momentos libres que les quedan a los integrantes del equipo. Se filma en sábados y domingos. De pronto, hay temporadas en que no se consigue dinero para seguir. Se producen grandes baches en la creación de esas películas.

Volviendo hacia atrás, en el año '68 aparece, como les decía, **La hora de los hornos.** Cuando vuelven Solanas y Getino de Pesaro –estábamos en plena dictadura de Onganía–, no tienen la posibilidad de exhibir ni pública ni comercialmente una película que era una avanzada ideológica de los movimientos populares que cobrarían peso en el futuro inmediato. Se organizaron entonces las llamadas proyecciones clandestinas. Pino Solanas, Getino, Vallejos y algunos otros conformaban un grupo que se llamó **Cine Liberación**, y este grupo convoca a jóvenes para ayudar en la difusión de la película. Y se arman unos cinco o seis grupos de unos cinco jóvenes cada uno. Técnicos o realizadores de cine o que intentaban realizar cine, que empiezan a difundir la película en casas, en lugares totalmente clandestinos y a través de reuniones organizadas en bares, con gente que no sabía de antemano en qué casa se realizaría la proyección, y era conducida por un miembro de estos grupos.

> *"**La hora de los hornos** se filmó durante tres años. **Mundo grúa** y **Pizza, birra, faso** fueron películas que también se filmaron durante un largo período, porque son películas que se hacen en los momentos libres que les quedan a los integrantes del equipo."*

Y estos jóvenes, que difundían la película de Pino Solanas y Octavio Getino, consideraban que también tenían que hacer este tipo de cine, un cine que correría el riesgo de ser censurado y se difundiría de esta manera.

De estos pequeños grupos, conectados con **Cine Liberación**, surgen jóvenes realizadores: Enrique Juárez, Pablo Szir, que actualmente están desaparecidos y que se involucraron posteriormente, a través del cine, con organizaciones armadas.

En el año '69, el Cordobazo inspira dos películas documentales. Una que se llamó **Argentina, mayo 1969** producida por 12 realizadores que integraron el **Grupo realizadores de mayo**, entre los que estaban Getino, Solanas, Pablo Szir, Nemesio Juárez, Kuhn. Y otra, **Tiempo de violencia**, dirigida por Enrique Juárez.

Durante la época de la dictadura hubo bastantes complicaciones para conservar copias de estas películas, y cuando yo tuve que hacer mi película **Un muro del silencio**, busqué acá imágenes del Cordobazo en los canales de televisión. Las imágenes evidentemente habían sido secuestradas por los militares y destruidas. Me conecté con el Instituto de Cine cubano y pedí imágenes de esas dos películas para incorporar a **Un muro del silencio**. Me enviaron un video de **Tiempo de violencia** de Enrique Juárez, video que hoy se puede ver porque lo distribuye Liberarte. **Argentina, mayo 1969** no pudo rescatarse ya que los cubanos no la encontraron. Lamentablemente también hay un cine desaparecido.

Hubo otros realizadores que en ese momento hicieron ficción, también con la idea de proyectar sus películas clandestinamente en el período que va del '69 al '71-'72.

Uno fue Jorge Cedrón, que dirigió **Operación Masacre**, sobre los fusilamientos de militantes peronistas en 1956, y que se dio posteriormente cuando asumió Cámpora y luego Perón. Y el otro fue Pablo Szir, que comenzó una película que se llamó **Los Velásquez** cuyo negativo desapareció con él. Es una película de ficción, filmada en el Chaco, sobre dos bandidos de esa región muertos por la policía y el ejército en una operación conjunta, en los años 50; estos bandidos tenían una gran adhesión popular y el pueblo los protegía en sus casas; la policía no podía apresarlos, con lo cual se movilizó el ejército y fueron muertos a través de una trampa.

Estos realizadores estaban conectados más bien con el peronismo.

Hubo otro realizador del grupo **Cine Base**, conectado con la izquierda, más precisamente con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Raymundo Gleyzer, que hizo una película de ficción que se llamó **Los traidores**. Después de mucho tiempo de haber estado "desaparecida", fue rescatada hace tres años por Fernando Peña, que armó una copia con fragmentos enterrados en distintas casas. En la época de la dictadura tener este material en la casa de uno podía traer problemas muy serios.

Gleyzer también pagó con la desaparición filmar cine político. Como consuelo, su película no desapareció con él.

El cine político de los 60 y 70 también tiene contacto con este nuevo cine, también por la edad de los realizadores. La mayoría tenía alrededor de 20 años, y alguno se podía estar acercando a los 30. Y es curioso que después de esa época hasta hoy, el cine que hemos tenido ha sido un cine de realizadores de muy distintas edades. Evidentemente la dictadura terminó con dos generaciones, haciéndolas desaparecer u obligándolas a exiliarse.

Se nota mucho en nuestro cine ese tema de la juventud de los sesenta y la juventud de ahora. Las óperas primas hechas en los últimos años –salvo las últimas películas– fueron realizadas por directores que han pasado holgadamente los 40.

Yo he escuchado decir hace pocos años: "el joven Eliseo Subiela", porque evidentemente, la generación de los jóvenes brillaba por su ausencia.

Pero la diferencia que hay entre el cine político de fines de los sesenta y principios de los setenta y el cine de Trapero y el de Caetano y Stagnaro es que en los sesenta la intención política era más fuerte que la historia que se quería contar. Como yo participé bastante en proyectos y grupos de cine de entonces, puedo aseverar que creíamos que se podía hacer la revolución a través del cine, aunque hoy parezca ingenuo. Nosotros estábamos totalmente convencidos de que el cine tenía tal fuerza como para convencer a todo el mundo de que había que hacer un cambio social.

Los jóvenes de hoy no se instalan en lo político para hacer películas como **Pizza, birra, faso** y **Mundo grúa.** Ellos simplemente cuentan una historia. Proceden de una clase que se ha empobrecido mucho en estos últimos años, son chicos que pertenecen al sector social que más ha sufrido el descalabro del capitalismo salvaje y sólo con incorporar lo documental y reflejar la realidad cercana a ellos, de alguna manera hacen un cine político, porque es un cine que muestra, como ningún otro, el país que nos ha dejado el menemismo. En cambio para los jóvenes de antes el compromiso político era más fuerte que hacer cine. El cine era un arma para transmitir ciertas ideas.

Yo creo que lo que uno analiza es la obra, no al artista y no a la vida del artista ni su compromiso, sino que a veces la obra es más fuerte que el compromiso. Hay muchos autores muy comprometidos y que son seres espléndidos y compañeros bárbaros, pero la obra no llega a trascender.

Fuera de estos dos polos, en estos treinta años ha habido un cine que es el llamado cine comercial, hecho por empresas grandes y empresas independientes. Y en ese cine comercial también se ha mezclado lo político de acuerdo con el momento histórico que se vivía.

Hay dos épocas: una abarca desde 1969 a 1974, donde se produce un cine que fundamentalmente se estrena entre 1972 y 1974. En esta época se hace un cine muy conectado con la realidad, un cine de compromiso. La otra es en los primeros años de la democracia. La primavera de Alfonsín. Ese cine se da porque en ese momento quizás hay realizadores que estuvieron haciendo otro tipo de cine antes pero sienten que hay un público ávido por un cine nacional, que tenga que ver con nuestra forma de vida, con nuestra historia.

> *"Yo creo que lo que uno analiza es la obra, no al artista y no la vida del artista ni su compromiso, sino que a veces la obra es más fuerte que el compromiso. Hay muchos autores muy comprometidos y que son seres espléndidos, pero la obra no llega a trascender."*

Entre los años 1972-1974, en medio de movilizaciones populares y proyectos de liberación nacional, se estrenan, fundamentalmente, cuatro películas que tienen que ver con la realidad nacional: **Quebracho,** dirigida por Ricardo Wullicher; **La Patagonia rebelde,** de Héctor Olivera; **La tregua,** de Sergio Renán, y **La Raulito,** de Lautaro Murúa.

Que coincidan **Quebracho** y **La Patagonia rebelde** en una misma época evidentemente se da porque se entendía que el público deseaba ver un cine histórico con temas que tuvieran que ver con las clases populares. Fue un período extraordinario para el cine argentino, no sólo por la calidad y cantidad de películas realizadas, o por el incremento de espectadores en salas nacionales, sino por el fortalecimiento de la industria cinematográfica. Este período termina con el estreno de **La Raulito** en el año 1975. Yo estuve conectada con ▶

"...sobre el cine político de los últimos 30 años"

...ANTIC



En el año '68 se da en el Festival de Pesaro una película que se llamó **La hora de los hornos**, que dirigieron Pino Solanas y Octavio Getino.

La hora de los hornos se filmó durante tres años. **Mundo grúa** y **Pizza, birra, faso** fueron películas que también se filmaron durante un largo período de tiempo, porque son películas que se hacen en los momentos libres que les quedan a los integrantes del equipo. Se filma en sábados y domingos. De pronto, hay temporadas en que no se consigue dinero para seguir. Se producen grandes baches en la creación de esas películas.

Volviendo hacia atrás, en el año '68 aparece, como les decía, **La hora de los hornos.** Cuando vuelven Solanas y Getino de Pesaro –estábamos en plena dictadura de Onganía–, no tienen la posibilidad de exhibir ni pública ni comercialmente una película que era una avanzada ideológica de los movimientos populares que cobrarían peso en el futuro inmediato. Se organizaron entonces las llamadas proyecciones clandestinas. Pino Solanas, Getino, Vallejos y algunos otros conformaban un grupo que se llamó **Cine Liberación**, y este grupo convoca a jóvenes para ayudar en la difusión de la película. Y se arman unos cinco o seis grupos de unos cinco jóvenes cada uno. Técnicos o realizadores de cine o que intentaban realizar cine, que empiezan a difundir la película en casas, en lugares totalmente clandestinos y a través de reuniones organizadas en bares, con gente que no sabía de antemano en qué casa se realizaría la proyección, y era conducida por un miembro de estos grupos.

> *"**La hora de los hornos** se filmó durante tres años. **Mundo grúa** y **Pizza, birra, faso** fueron películas que también se filmaron durante un largo período, porque son películas que se hacen en los momentos libres que les quedan a los integrantes del equipo."*

Y estos jóvenes, que difundían la película de Pino Solanas y Octavio Getino, consideraban que también tenían que hacer este tipo de cine, un cine que correría el riesgo de ser censurado y se difundiría de esta manera.

De estos pequeños grupos, conectados con **Cine Liberación**, surgen jóvenes realizadores: Enrique Juárez, Pablo Szir, que actualmente están desaparecidos y que se involucraron posteriormente, a través del cine, con organizaciones armadas.

En el año '69, el Cordobazo inspira dos películas documentales. Una que se llamó **Argentina, mayo 1969** producida por 12 realizadores que integraron el **Grupo realizadores de mayo,** entre los que estaban Getino, Solanas, Pablo Szir, Nemesio Juárez, Kuhn. Y otra, **Tiempo de violencia**, dirigida por Enrique Juárez.

Durante la época de la dictadura hubo bastantes complicaciones para conservar copias de estas películas, y cuando yo tuve que hacer mi película **Un muro del silencio,** busqué acá imágenes del Cordobazo en los canales de televisión. Las imágenes evidentemente habían sido secuestradas por los militares y destruidas. Me conecté con el Instituto de Cine cubano y pedí imágenes de esas dos películas para incorporar a **Un muro del silencio**. Me enviaron un video de **Tiempo de violencia** de Enrique Juárez, video que hoy se puede ver porque lo distribuye Liberarte. **Argentina, mayo 1969** no pudo rescatarse ya que los cubanos no la encontraron. Lamentablemente también hay un cine desaparecido.

Hubo otros realizadores que en ese momento hicieron ficción, también con la idea de proyectar sus películas clandestinamente en el período que va del '69 al '71-'72.

Uno fue Jorge Cedrón, que dirigió **Operación Masacre**, sobre los fusilamientos de militantes peronistas en 1956, y que se dio posteriormente cuando asumió Cámpora y luego Perón. Y el otro fue Pablo Szir, que comenzó una película que se llamó **Los Velásquez** cuyo negativo desapareció con él. Es una película de ficción, filmada en el Chaco, sobre dos bandidos de esa región muertos por la policía y el ejército en una operación conjunta, en los años 50; estos bandidos tenían una gran adhesión popular y el pueblo los protegía en sus casas; la policía no podía apresarlos, con lo cual se movilizó el ejército y fueron muertos a través de una trampa.

Estos realizadores estaban conectados más bien con el peronismo.

Hubo otro realizador del grupo **Cine Base**, conectado con la izquierda, más precisamente con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Raymundo Gleyzer, que hizo una película de ficción que se llamó **Los traidores**. Después de mucho tiempo de haber estado "desaparecida", fue rescatada hace tres años por Fernando Peña, que armó una copia con fragmentos enterrados en distintas casas. En la época de la dictadura tener este material en la casa de uno podía traer problemas muy serios.

Gleyzer también pagó con la desaparición filmar cine político. Como consuelo, su película no desapareció con él.

El cine político de los 60 y 70 también tiene contacto con este nuevo cine, también por la edad de los realizadores. La mayoría tenía alrededor de 20 años, y alguno se podía estar acercando a los 30. Y es curioso que después de esa época hasta hoy, el cine que hemos tenido ha sido un cine de realizadores de muy distintas edades. Evidentemente la dictadura terminó con dos generaciones, haciéndolas desaparecer u obligándolas a exiliarse.

Se nota mucho en nuestro cine ese tema de la juventud de los sesenta y la juventud de ahora. Las óperas primas hechas en los últimos años –salvo las últimas películas– fueron realizadas por directores que han pasado holgadamente los 40.

Yo he escuchado decir hace pocos años: "el joven Eliseo Subiela", porque evidentemente, la generación de los jóvenes brillaba por su ausencia.

Pero la diferencia que hay entre el cine político de fines de los sesenta y principios de los setenta y el cine de Trapero y el de Caetano y Stagnaro es que en los sesenta la intención política era más fuerte que la historia que se quería contar. Como yo participé bastante en proyectos y grupos de cine de entonces, puedo aseverar que creíamos que se podía hacer la revolución a través del cine, aunque hoy parezca ingenuo. Nosotros estábamos totalmente convencidos de que el cine tenía tal fuerza como para convencer a todo el mundo de que había que hacer un cambio social.

Los jóvenes de hoy no se instalan en lo político para hacer películas como **Pizza, birra, faso** y **Mundo grúa.** Ellos simplemente cuentan una historia. Proceden de una clase que se ha empobrecido mucho en estos últimos años, son chicos que pertenecen al sector social que más ha sufrido el descalabro del capitalismo salvaje y sólo con incorporar lo documental y reflejar la realidad cercana a ellos, de alguna manera hacen un cine político, porque es un cine que muestra, como ningún otro, el país que nos ha dejado el menemismo. En cambio para los jóvenes de antes el compromiso político era más fuerte que hacer cine. El cine era un arma para transmitir ciertas ideas.

Yo creo que lo que uno analiza es la obra, no al artista y no a la vida del artista ni su compromiso, sino que a veces la obra es más fuerte que el compromiso. Hay muchos autores muy comprometidos y que son seres espléndidos y compañeros bárbaros, pero la obra no llega a trascender.

Fuera de estos dos polos, en estos treinta años ha habido un cine que es el llamado cine comercial, hecho por empresas grandes y empresas independientes. Y en ese cine comercial también se ha mezclado lo político de acuerdo con el momento histórico que se vivía.

Hay dos épocas: una abarca desde 1969 a 1974, donde se produce un cine que fundamentalmente se estrena entre 1972 y 1974. En esta época se hace un cine muy conectado con la realidad, un cine de compromiso. La otra es en los primeros años de la democracia. La primavera de Alfonsín. Ese cine se da porque en ese momento quizás hay realizadores que estuvieron haciendo otro tipo de cine antes pero sienten que hay un público ávido por un cine nacional, que tenga que ver con nuestra forma de vida, con nuestra historia.

> *"Yo creo que lo que uno analiza es la obra, no al artista y no la vida del artista ni su compromiso, sino que a veces la obra es más fuerte que el compromiso. Hay muchos autores muy comprometidos y que son seres espléndidos, pero la obra no llega a trascender."*

Entre los años 1972-1974, en medio de movilizaciones populares y proyectos de liberación nacional, se estrenan, fundamentalmente, cuatro películas que tienen que ver con la realidad nacional: **Quebracho,** dirigida por Ricardo Wullicher; **La Patagonia rebelde**, de Héctor Olivera; **La tregua,** de Sergio Renán, y **La Raulito,** de Lautaro Murúa.

Que coincidan **Quebracho** y **La Patagonia rebelde** en una misma época evidentemente se da porque se entendía que el público deseaba ver un cine histórico con temas que tuvieran que ver con las clases populares. Fue un período extraordinario para el cine argentino, no sólo por la calidad y cantidad de películas realizadas, o por el incremento de espectadores en salas nacionales, sino por el fortalecimiento de la industria cinematográfica. Este período termina con el estreno de **La Raulito** en el año 1975. Yo estuve conectada con ▶



esa película porque fui la jefa de producción y es impresionante cómo **La Raulito** marca una brecha entre un momento de esperanza y el comienzo de los años de plomo.

La Raulito se empezó a filmar en noviembre de 1974 y la protagonista estaba amenazada por la Triple A. Yo creo que en la actuación, a Marilina Ross se le mezclaba un poco la marginalidad del personaje, la Raulito, con su propia marginalidad. Ella personalmente se sentía amenazada de la misma manera que el personaje. Se filmó con mucha tensión. El director fue Lautaro Murúa, un creador muy peculiar por su coherencia política que también después fue amenazado, y se tuvo que exiliar, fundamentalmente por haber sido uno de los actores de la película **Los Traidores**, de Raymundo Gleyzer.

"El cine que va a imponer la dictadura se empieza a gestar en la época de Isabel Perón, cuando la Triple A asesina a varios personajes representativos. A partir del año 1976, en que se inaugura una época de terror y de tragedia en el país, se impone la censura cinematográfica."

Muchos realizadores desaparecen de escena, por decirlo de alguna manera. Enrique Juárez fue asesinado, Raimundo Gleyzer y Pablo Szir se convierten en desaparecidos, y otros marcharon al exilio: Gerardo Vallejo, Pino Solanas, Octavio Getino, Rodolfo Kuhn, Jorge Cedrón (en 1980 muere en circunstancias extrañas en París), Lautaro Murúa, Humberto Ríos.

El cine que va a imponer la dictadura se empieza a gestar en la época de Isabel Perón, cuando la Triple A asesina a varios personajes representativos. A partir del año 1976, en que se inaugura una época de terror y de tragedia en el país, se impone la censura cinematográfica, fundamentalmente entre los años 1976 y 1978.

Se producen películas muy ñoñas porque la censura es muy fuerte y la autocensura es más fuerte todavía. Recién con **La parte del León** (setiembre de 1978) de Aristarain, vemos estrenarse nuevamente una película inteligente.

En el Instituto de Cine había dos personajes (conectados con la SIDE y la Iglesia) que leían los libros y hacían observaciones que eran casi torpes. Yo recuerdo que en **La parte del León**, Aristarain tuvo que cambiar el final porque tenía que quedar claro que el crimen pagaba y que el personaje tenía que recibir su castigo. Se objetaban hasta separaciones de pareja o conflictos que tuvieran que ver con cuestiones de familia. Al respecto voy a contar una anécdota de María Luisa Bemberg, ahí por el año 1979, cuando quería filmar **Señora de nadie**. Entrega el libro al Instituto de Cine y la cita un comodoro (en el Instituto los funcionarios eran militares pertenecientes a la Fuerza Aérea) que le dice: "Señora, mientras yo esté en el Instituto usted no va a poder filmar esta película porque yo tengo un hijo y prefiero que se muera de cáncer a que sea homosexual". Uno de los personajes de esta película es un homosexual. Digamos que la censura iba más allá del cuestionamiento político. Aparece un cine colaboracionista, no se puede decir que hay un cine defensor absoluto de la dictadura, pero hay un cine colaboracionista, un cine comercial que aprovecha las prebendas que puede dar el sistema para hacer películas a muy bajo presupuesto. Entonces se producen films para chicos con personajes que son militares buenos, aviadores buenos, policías buenos. Vieyra y Palito Ortega fueron, entre otros, directores y productores de este tipo de cine. Hay un cine de vago entretenimiento en esa época, cine de humor de dudoso gusto, comedias intrascendentes, porque la censura también era moral. Moral desde el punto de vista del poder militar. Esto se rompe un poquito con **La parte del León**, que es la primera película interesante que se da en esa época; con **La Isla**, de Alejandro Doria, en la que yo también intervine, y luego con **Tiempo de revancha** y con **Ultimos días de la víctima**, estas dos últimas de Aristarain, que plantean otro tipo de problemática, pero se da más bien hacia fines de este período. La dictadura cada vez va aflojando y permite, año tras año, un cine un poquito más arriesgado.

En la primera etapa del gobierno de Alfonsín se producen películas que son interesantes y que tienen adhesión popular. Ya en el año 1982, la derrota de las Malvinas contribuye a que los militares aflojen bastante. Se estrena **Plata dulce** de Fernando Ayala, que refleja lo que pasó en los años de la dictadura, por lo menos en el aspecto económico. Y en 1983 se estrena una película que se armó en 1982 que se llama **Camila**, de María Luisa Bemberg, en la que participé como productora.

La intención original fue hacer una película romántica realmente, donde el amor atravesara barreras sociales y religiosas. De alguna forma, esta película de final trágico logró una adhesión sorprendente del público en gran parte porque la gente sintió reflejada en la muerte de Camila y Ladislao por el poder de entonces, la injusticia de la muerte de tantos jóvenes argentinos en los años del Proceso. Otras películas de esa época son **La historia oficial**, de Puenzo, que también refleja lo que pasó en los años de la dictadura, que transmite ideas acerca de lo sucedido que una puede compartir o no ideológicamente, pero que está y de alguna forma fue muy bien recibida por el público también. O **La noche de los lápices** de Olivera.

Se ha tildado de oportunistas a algunos directores o productores que en momentos de dictadura militar hicieron películas ñoñas, y que en momentos de democracia o de esperanza popular abordan estos temas de denuncia de la represión sufrida en los años del pasado reciente. Yo creo que la gente apoya las películas con estos temas, el público los apoya cuando hay un proyecto de futuro. El público se vuelve nacionalista. Pasa lo mismo con la literatura, la gente se vuelve nacionalista en los momentos de esperanza.

"Se ha tildado de oportunistas a algunos directores o productores que en momentos de dictadura militar hicieron películas ñoñas, y que en momentos de democracia o de esperanza popular abordan estos temas de denuncia de la represión sufrida en los años del pasado reciente."

Otras películas con perfil político son: **La República perdida** (1983), un documental sobre 50 años de vida política argentina; **Cuarteles de invierno** (1984), de Murúa, sobre una novela de Osvaldo Soriano; **Los chicos de la guerra** (1984), de Kamin; **Darse cuenta** (1984), de Doria.

Pero la primavera de Alfonsín, como se dio en llamar a ese período, duró poco y creo que el cine que viene después, de 1986 en adelante, está conectado con lo que fue la obediencia debida y el punto final, y también con los temas de la marginalidad de mucha gente que queda fuera del sistema en la última etapa de Alfonsín, y que se agrava durante el período de Menem en donde ya la exclusión es mayor.

Digamos que desde 1986-1987 hasta el momento actual en que aparece esta nueva generación, podemos nombrar ciertas películas que tuvieron adhesión del público. Por ejemplo aparece Marcelo Piñeyro con **Tango feroz** (1993) que registra un récord de espectadores, sobre todo los más jóvenes interesados por la música y la transgresión.

Piñeyro hará dos películas más: **Caballos salvajes** y **Cenizas del Paraíso**, con fuerte adhesión de público.

"Creo que para el año 2000 los países se van a dividir en países que tienen imágenes propias y países que no las tienen. Y que eso está muy conectado con la cultura. Lo que pasa es que la capacidad de las imágenes de trasladar contenido es muy fuerte."

Agresti estrena **Buenos Aires viceversa** en 1997, una película muy conectada con la realidad y con un lenguaje diferente. Este director ya había realizado una decena de películas con producción obtenida en Holanda y sólo dos de ellas filmadas en la Argentina. **Buenos Aires viceversa** es la segunda que se estrena en nuestro país. Agresti es un realizador interesante y un referente para los jóvenes. También el cine de Leonardo Favio, que estrena **Gatica, el mono** en 1993, ha influido significativamente en los jóvenes realizadores de hoy.

Con la globalización el público se empieza a relacionar más con el cine que hace la televisión. Si antes se llenaban las salas con películas escapistas como la larga saga de Olmedo y Porcel, ahora las películas con muchos espectadores –salvo excepciones– son las películas que hace la televisión y que son productos totalmente colonizados, películas de género, películas que reproducen esquemas televisivos sin ningún interés y que, con la fuerza de la publicidad televisiva, hacen que el público definitivamente vaya a verlas y son las que han aparecido en estos últimos años como más taquilleras. No conectadas en absoluto con la realidad ni con nada.

Por eso es interesante este fenómeno de estos jóvenes realizadores, que no siendo politizados terminan haciendo un cine político y que no están solos porque hay un grupo de otros chicos que hacen este mismo tipo de cine. Este cine, aparte de filmarse en 16 mm como ya dije, tiene otra particularidad: su proceso de postproducción se hace en video. Hay películas, entonces, que no tienen los recursos como para hacer una ampliación y ser proyectadas en el cine. Y lo que es interesante es que, cuando no llegan a proyectarse en cine se ven también en pequeños grupos como veíamos nosotros las películas de la década del sesenta, aunque ellos no lo hacen clandestinamente.

De alguna manera hay una relación que me resulta sorprendente entre este cine no político de hoy –que termina siendo el más político de los últimos tiempos– con el cine de intención política de los años sesenta.

Y otro tema que plantea este cine también, por lo menos estas dos películas, es que estos personajes que están desahuciados, como son los chicos de **Pizza**..., o fundamentalmente el Rulo de **Mundo grúa**, tienen como única salida la solidaridad.

Es interesante el tema de la solidaridad porque de alguna manera plantea una ética, y se convierte en una salida salvadora de acá en adelante, en este mundo en que nos toca vivir.

Creo que la irrupción fuerte de estos jóvenes se produce después de una ruptura y un cambio en el cine y en la manera de hacer cine, que se da al comienzo del menemismo. No existe salida laboral ni salida para los jóvenes en cuanto a estudio. Ser médico o ser arquitecto o cualquier otra profesión que se encare no es más una garantía en esta última década del siglo XX en la Argentina. No se va a conseguir trabajo. Y los chicos empiezan a optar por lo que les interesa hacer –los chicos de la clase media, los que pueden– y se inscriben en escuelas de cine.

Y es el movimiento de las escuelas de cine lo que está produciendo el cambio. Hay un punto de inflexión bastante importante en el año 96 con los cortos de **Historias breves**. Tanto Stagnaro, como Caetano, como Lucrecia Martel que va a filmar ahora, aparecen en las **Historias breves** que produjeron un impacto en su momento. Fundamentalmente la primera serie de cortos reflejaban mejor la realidad nacional que todo el cine de largometraje que se estaba haciendo con bastante dinero.

Creo que en esta época de globalización los países ya no tienden a dividirse en Norte y Sur, la única posibilidad de defendernos de la globalización es tener imágenes propias.

EE.UU. tiene redes de distribución tan afirmadas, que en todo el mundo más del ochenta por ciento de las pantallas muestran películas norteamericanas. Queda menos de un veinte por ciento para el cine del resto del mundo.

Esta política que Estados Unidos desarrolló desde la creación del cine hasta nuestros días, pero fundamentalmente después de la Segunda Guerra Mundial, de adueñarse de las pantallas, es decir de crear una red de distribución y acostumbrar al público a su cine, hace que cada vez el sometimiento sea mayor. Y lo sufre Europa tanto como nosotros, lo que pasa es que los europeos se defienden con acuerdos por los cuales el cine norteamericano no los puede penetrar de la misma manera que penetra en Latinoamérica.

Por eso la importancia de las expresiones nacionales o locales en este momento para oponerlas a la penetración cultural. La búsqueda de las imágenes propias es la única forma válida de resistencia, ante la cultura de videoclip, a todo lo fragmentado que nos viene de Estados Unidos, a través de los sesenta canales de televisión.

Lo más peligroso es que no sólo nos imponen un contenido sino también una forma de hacer las cosas. En el cine de hoy existe una estética, un decálogo del buen guión norteamericano que muchos jóvenes asumen como propios. Vemos en los realizadores más jóvenes una dificultad muy grande para desarrollar una estética propia, debido al acostumbramiento de los consumidores de cine a una estética determinada.

Creo que para el año 2000 los países se van a dividir en países que tienen imágenes propias y países que no las tienen. Y que eso está muy conectado con la cultura. Lo que pasa es que la capacidad de las imágenes de trasladar contenido es muy fuerte.

Por eso me dedico al cine.